

Sebestyén Rita (1972) dramaturg, színházi szakíró. Az ELTÉ-n végzi doktori tanulmányait.

# Hét kapu vára

## Aiszkülosz *Heten Thébai ellen* című darabjának térkezelése

Sebestyén Rita

### 1. A TÉRKEZELÉS KÉRDÉSE

A Dionüszosz-színház építménye a Kr. e. 5. század második felében (tehát Aiszkülosz idejében) olyan nyitott tér, amelyben a díszletezési lehetőségek – vagyis a színházi előadás fizikai térbeli leválasztása a környezettől – minimálisak. Ezért a preszkénikus darabok térkezelésének tanulmányozása egyben úgy is tekinthető, mint egy lehetséges módszer arra, hogy az illető színházi kultúrát olvassuk és értelmezzük. A térkezelés tanulmányozása során annak lehetőségét vizsgálom, hogy mi jelenhetett meg fizikálisan is a korabeli előadásokban, és a tér, a cselekmény mely részét bízta a szerző-rendező egészen vagy csak részben a néző fantáziájára.

Így a tragédia térkezelésének vizsgálata nem teljes előadás-rekonstrukciókat eredményez, hanem olyan szöveg- és térolvasatokat, amelyek egymást segítve, kiegészítve vagy éppen behelyettesítve a korabeli színházi kultúrára, színházi gondolkodásmódra világítanak rá. Ezért ezen olvasatok eredménye soha nem egyetlen, bármely más olvasat fölé helyezhető értelmezés, hanem értelmezési lehetőségek összessége, amelyek között sem hierarchikus, sem kizárólagos viszony nem áll fenn.

### 2. A TRAGÉDIA HELYE A TRILÓGIÁBAN; TOVÁBBVITT MOTÍVUMOK

Aiszkülosz Kr. e. 467-ben a városi Dionüszión első díjat nyert a Labdakidák történetét feldolgozó tetralógiájával.<sup>1</sup>

A szatírdarab, amelynek feltehetően *Szphinx* volt a címe, valószínűleg Oidipusz talányfejtéséhez kapcsolódott. Részben a róla fennmaradt elenyészően kevés adat, részben pedig a szatírdarabnak a tragédiánál sokkal lazább szerkezete okán a *Szphinx* a legkevésbé megbízható forrásnak mutatkozik arra, hogy segítségével tematikus és cselekménybeli összefüggéseket tárgyalhassunk.

Lehetséges viszont, hogy a Thébai-trilógia egyes darabjai olyan szorosan kapcsolódnak egymáshoz tematikájukban és dramaturgiai felépítésükben egyaránt, mint a későbbi *Oreszteia*. A *Heten Thébai ellen* a trilógia harmadik és egyetlen fennmaradt részeként számos olyan motívumot tartalmaz, amelyből a kutatók az előző két rész, a *Laiosz* és az *Oidipusz* tartalmát megfejteni vélik.<sup>2</sup> Legnagyobb biztonsággal azok a kutatások használhatók, amelyek nem mennek tovább a tematikai összefüggéseknél. Hutchinson szerint a trilógia három generáción keresztül mutat meg egy-egy szélsőséges léthelyzetet: az első darab a halált, a második a felismerést, a harmadik pedig felismerést és halált egyaránt.<sup>3</sup> Sheppard valamivel konkrétabban fogalmazza meg az egyes tragédiák tematikáját, eszerint a *Laiosz* a címszereplő vétkét és bukását mutatja meg; az *Oidipusz* szintén a címszereplő vétkét és

bukását jeleníti meg, amely egyben felesége bukását és családjá elátkozását is maga után vonja; a *Heten Thébai ellen* pedig a család bukásáról szól, amely során maga a város (azaz Kadmosz egész nemzetsége) is veszélybe kerül.<sup>4</sup> Laiosz vétke nyomán<sup>5</sup> egész családja, majd városa is bele-sodródik a tragédiába – és bár ily módon a motivációs összefüggés nyilvánvaló, ebből az egyetlen kiindulópontból semmilyen további következtetést nem vonhatunk le a három tragédiára, a köztük levő összefüggésekre vonatkozóan. Hasonlóképpen, a feltevést, miszerint Oidipusz személye a trilógia központi motívuma,<sup>6</sup> domináns eleme, az egyetlen fennmaradt tragédia szövege nem támasztja alá. Bár Oidipusz átka és annak beteljesülése a *Heten Thébai ellen* akciójában és világnézetében is lényeges helyet foglal el, arról sem szabad megfeledkezni, hogy az Oidipusz-történetet ma már nem könnyű leválasztanunk hatástörténetéről, és elképzelhető, hogy olyan jegyeket tüntetünk ki különös figyelmünkkel, amelyek talán Aiszkülosz számára kevésbé bírtak jelentőséggel.

A trilógia egyes darabjainak cselekménye tehát csak nagy vonalakban térképezhető fel. A leginkább óvatos – és ezért legelfogadhatóbb – változatot Winnington-Ingram dolgozta ki. Az ő megoldásának az az előnye, hogy mentes a hatástörténet befolyásától, és bár a cselekményt igen kevés ponton rögzíti, képes a lényegi fordulatok felvázolására. A szerző mindössze ennyit összegez az előtörténetből: „Laioszt Apollón jóslata figyelmeztette: ha városát biztonságban akarja tudni, utód nélkül kell meghalnia. Ő azonban nem engedelmeskedett; így megszületett Oidipusz, hogy megölje apját, és elvegye feleségét. Amint felfedezte az igazságot, Oidipusz megvakította magát, és megátkozta fiait. A fiúk összetűztek. A száműzetésben Polüneikész idegen sereget toborzott szülővárosa ellen. Thébát megtámadják, ostrom alá veszik. Eteoklész a védők vezére.”<sup>7</sup>

Ennek a vázlatos történetnek az elemei mindenképpen annak a minimális háttértudásnak a részei, amelyre a trilógiának legalábbis utalnia kellett. Mivel a mítoszok *lényegi* transzformációja nem jellemző a tragédiákra, a történet és a szereplők gondolatmenete, ha elnagyoltan is, de követhető. Ez a minimális információ a *Heten Thébai ellen* egyetlen háttérforrása, amelyhez viszonyítva a darab és az előadás egyes jeleneteit tanulmányozhatjuk.

Ami a vizsgált tragédiát illeti, a szöveg kontextusa, valamint a szövegtest korrumpálódása okán a *Heten Thébai ellen* az egyik legtalányosabb, egyik legkevesebb támpontot nyújtó darab a fennmaradt tragédiák közül, még annak ellenére is, hogy első olvasatra talán túlságosan is egyszerűnek tűnik a cselekménye. Lényeges, hogy a darab utolsó része – amelyben Antigoné és Iszméné megjelenik a színen, és amelyben a legutolsó Hírnök-jelenet található – nagy valószínűséggel utólagos interpoláció. Számos olyan korabeli dramaturgiai és technikai érv szól a zárás autenticitása ellenében, amelyben a kutatók legnagyobb hányada egyetért (a 20. század hetvenes éveitől kezdődően csupán a Vernant–Vidal–Naquet szerzőpáros tartja a tragédia utolsó

részét autentikusnak),<sup>8</sup> és így az 1004. sor után következő részt, valamint a lánytestvérek behozatalát utólagos interpolációnak tekinti.<sup>9</sup>

### 3. EXPOZÍCIÓ: THÉBAI MINT HAJÓ ÉS AZ OLÜMPOSI ISTENEK MEGJELÉNÍTÉSE

A *Heten Thébai ellen* a város fizikai fenyegetettségével kezdődik. A legendává nőtt városvezetők a teljes nemzetiséget reprezentálják. Vétkeik szinte megfertőzik az általuk uralt területet. Oidipusz két fia, Polüneikész és Eteoklész most ennek a fertőzött helynek birtoklásáért indul harcba.

Minthogy a tragédia hétköznapi valóság szerint valót és képzeletbelit egymásra vetít, Thébai sem egyszerűen a térképen fellelhető, földrajzilag beazonosítható város, hanem annak a cselekménysornak a helye, amely (arisztotelészi fogalommal élve) általánosítható.<sup>10</sup> Mivel Aiszkülosz tragédiája nem Athénban játszódik, a tragédiaköltőnek nem kell földrajzi-történelmi hűségre, pontosságra törekednie – sőt; elláthatja a történet terét olyan tulajdonságokkal, amelyek részben a fikció regiszterébe tartoznak.<sup>11</sup> A fizikai valóság szerint létező, ám távoli, így transzcendentális tulajdonságokkal felruházható tér fizikai és metafizikai kiterjedéssel rendelkezik a tragédiában, a tragédia által.

A darab első fele tehát felvázolja azt a lét-regisztert, amelyben a történet lejátszódik: feltérképezi az objektív teret, és sajátos jelentést tulajdonít a benne megjelenőknek, hogy azután ebben vigye végig a cselekményt. Ennek során előbb Thébai városa, majd az istenek képmásai nyelik el darabbeli specifikus jelentésüket.

#### Thébai fikcionális tere

Sheppard arra hívja fel a figyelmet, hogy míg Aiszkülosz tragédiái rendszerint az istenekhez intézett megszólítással, fohással kezdődnek,<sup>12</sup> addig a *Heten Thébai ellen* prologusában Eteoklész legelső szavaiban Kadmosz polgárait szólítja meg (a magyar fordításban egyszerűen a „polgárok” megszólítás szerepel).<sup>13</sup> Taplin ezért elképzelhetőnek tartja, hogy Eteoklész a Thébai polgárait reprezentáló néma szereplőkhöz intézi szavait. Eszerint a tragédia-előadás kezdetekor a polgárok már eleve a színen voltak, azaz még az előadás kezdete előtt elfoglalták a helyüket; így tehát nem bevonulásukkal, hanem jelenlétükkel kezdődik a tragédia.<sup>14</sup> Ez a megoldás nyomatékosabbá teszi a főhős belépését és szavait egyaránt, hiszen az előadás kezdetekor a figyelem az ő érkezésére irányul.

A szokatlan prózai prologusban tehát feltehetőleg megérkezik Eteoklész, és vezetői rangjának megfelelően lelkesítő beszédet intéz a már bent lévő, nyugtalan polgárokhoz, majd elrendeli, hogy foglalják el helyüket a városvédői stratégiai pontokon. Ezek után bejelenti a Hírnök jövetelét, aki meg is érkezik, és egyetlen folyamatos beszédben je-

lenti az argosziak támadását a város ellen, majd azonnal távozik – mint azt saját szövege kellőképpen indokolja: *Magam, mint kém, eztán is híven őrködő / szemmel vigyázok, hogy megértsd világosan: / mi készül ott kinn – s így ne ártsanak neked.* (66–68. sor) Végül Eteoklész az istenekhez fohászkodik – így némi késleltetéssel, de mégis elhangzik a legnagyobb gyakorisággal előforduló kezdés-formulának megfelelő szöveg –, majd ő is elhagyja a színt. Kérdéses, és nem eldönthető, hogy a thébai polgárok rögtön Eteoklész elrendelését követően (tehát a 35. sor után) hagyják-e el a színt, vagy később, a prolóógus végén, a főhőssel együtt távoznak.<sup>15</sup> Egy bizonyos: váratlanul mozgalmassá nyitójeleket tanúi lehettek a korabeli nézők; készülődés, hírek, biztatás és fohász közepette egy veszélyben lévő város polgárainak visszafojtott nyugtalanságát érzékelhették.

Hogy maga a város, Thébai miképpen jelent meg a színen, vagy miképpen idézte meg azt a költő-színrevivő a nézői képzeletben, arra a kutatók számtalan megoldással álltak elő. Pickard-Cambridge felveti a festett háttér lehetőségét, amely, amennyiben volt, Eteoklész palotáját jelképezte, és mindössze egyetlen ajtóval láthaták el.<sup>16</sup> De sem ő, sem a későbbi kutatók nem találtak a szövegben olyan evidenciákat, amelyek szerint feltétlenül szükséges lehetett a szkéné; sőt, inkább az tűnik valószínűnek, hogy ebben az időben Aiszkülosz még nem alkalmazott hátteret a színrevitelben; az illuzionisztikus színrevitel még sokáig távol áll a görög színházi gyakorlattól. Ellentétben azal, hogy látványban bizonyára nem törekedett az előadás a távoli Thébai megjelenítésére, már a legelső szövegekben markánsan megjelenik a várost jelző-jelentő fikatív képek sorozata, amely végigfut a tragédián, és amely Thébait, mint a tragédia helyszínét metaforák, képek sorozata segítségével helyezi el a nézői képzeletben. Nehéz volna feltételezni, hogy Aiszkülosz Thébait valamely részének realizisztikus megjelenítésére törekedett volna. Thébait, a Labdakidák szülőföldje a tragédia által összetett imaginárius képként nyer értelmet – és mint ilyen, talán az sem eldöntendő, hogy pontosan a város egy jól meghatározható helyét jelöli-e meg a darab, vagy sem.

A mozgó-változó, a tragédia szereplőinek sorsát óhatatlanul összeláncoló helyet a pontosan és megalapozottan felépített hajó-metafora fogja össze. Míg a *Perzsák* esetében a színen alig mozgó cselekményt egy gazdag, több rétegből szőtt metafora-rendszer hatja át, a *Heten Thébai ellen* sokkal ökonomikusabban bánik a szóképekkel, viszont azok túlnyomó részét a tenger-hajó fogalomkörre összpontosítja, és ezzel félreérthetetlen szimbolikus képet rajzol a városról – továbbá Eteoklész és a polgárok rendeltetéséről, sorsáról is. Aiszkülosz mindjárt a legelső sorokban exponálja a hajó képét (Eteoklész beszédében: *ki ügyünk őre, városunk fedélzetén / kormányoz...* 2–3. sor és a Hírnök beszédében: *Te, mielőtt Arész orkána ránk süvölt, / vértzed a várost, mint hajónk kormányosa!* 63–64. sor), amelyet Théba városával azonosít, vagyis az állammal, a hatalommal. De ugyanebbe a képkészítési rendszerbe tartozik

például a tengeri vihar metaforája az első kardszabban (*Taraja-csapkodó katona-tengerár / hömpölyög – mint Arész vihara fűtyül – a vár / köré!*... 111–113. sor). A nautikus képek összetett rendszerbe szerveződnek: „A város fogalma, mint hajó és annak vezére, mint annak kormányosa egybefonódik a hadsereg, mint hullámok képével, és Arész őket hajtó lélegzetével.”<sup>17</sup>

Mint Thalmann kimutatja,<sup>18</sup> a tenger-vihar-hajó metaforikus-metonymikus megfeleltetése az állam-város-hatalom fogalmakkal a darab folyamán szűkül, és a nemzetséges család-testvérek jelentéskörre fókuszál (a kezdeti, általános szóképek: 2–3., 59–64., 114–115., 208–210. sor; az általánostól a partikuláris felé vezető átmenetet jelző szóképek: 602–608., 689–691., 758–771. sor; és végül a testvérpárra fókuszáló képek: 795–798., 819., 854–860., 992. sor). Thalmann tanulmánya a darabon végigfutó, valamivel kevésbé jellegzetes szóképek esetére is meggyőzően mutatja ki az általánosan az állam prosperitásától a testvérek felé egyre szűkülő jelentéskört, amely teljes összhangban áll a háborús helyzettel a párbajig mozgó cselekménnyel.

Miközben a cselekmény értelmében valahol Thébait városának falai közt vagyunk, sem a kapukon kívüli fenyegető seregeket, sem a falakon belüli előkészületeket, sem pedig a mindent eldöntő párbajt nem láthatjuk. A cselekménnyel együtt haladó szóképek sokkal erőteljesebben jelzik a fikatív színtereket, a képzeletbeli helyszín megteremtését, átalakulását, a fókuszálást, mint a valóságban megjelenített tér. Aiszkülosz nyilvánvalóan nyitottan tartja a helyszín azonosításának lehetőségét. Ezzel pedig életre hívja a térképzet metonymikus-metaforikus síkját, és egzisztenciális jelentéssel telített teret hoz létre, amely nem vár földrajzi-történelmi megfeleltetésre.

### Az olümposzi istenek képmásai

Ellentétben a kevésbé azonosítható építménnyel, városrésszel, amely az előadás képzeletbeli hátterét nyújtotta, a színen feltehetően valóban megjelenítették az olümposzi istenek szobrait, amelyekhez az első kardszabban a thébai nők kara könyörög.

Rosenmayer szerint a tragédia korábbi korszakában (ha a fennmaradt tragédiákat tekintjük, akkor a *Heten Thébai ellen* a görög tragédiaköltészet korai szakaszára tehető) a Kar a színpadon végbemenő még aránylag egyszerű akciót mozgalmasságával kiegészíti; zenei és koreografikus elemeivel emocionális mélységet ad az epeiszodionok elvontabb, gondolatibb síkjának.<sup>19</sup> A Kar megtestesíti a háborús helyzet konfúzióját és a félelmet; a dialógusokban vázolt drámai szituációt szenvedélyes, irracionális környezetbe ágyazza – amelyre éppen az ima és a lamentáció a leginkább alkalmas forma.<sup>20</sup> Ha a történet egészét tekintjük, akkor a prolóógus és az első kardszab a tragédia vallási-világnézeti kontextusát is megelőlegezi: előbb Eteoklészre, a város hőisére

esik a figyelem – utóbb pedig az istenek képmásaira, akik valóban megmentik majd a poliszt, csakhogy ennek éppen Eteoklész esik áldozatul.<sup>21</sup>

A hajó erőteljesen exponált imaginárius képe a tragédia folyamán rendszeresen visszatér, hogy a város, mint helyszín fogalmát a láthatón túli tér felé megnyissa. Eszerint a tragédiában lényegivé válik mindaz a konnotáció, amelyet a szülőföld, a hübrisztől fertőzött hely, az átok helye jelent. Ez a helyszín az elátkozott nemzetség birodalma, amely éppen ebben a darabban válik le az uralkodó családról, annak sorsáról.

Mindezek ellenére, amit a közönség mindvégig a színen lát, nem erre a városra specifikus, de nem is az uralkodó nemzetségre: az olümposzi istenek képmásai csendben, látványosan reprezentálják azt a világrendet, amelynek nevében a tragédia egész cselekménye zajlik. A Kar vad, minden bizonnyal a hagyományostól merészen eltérő bejövetele (a metrumok szokatlan élénksége erre utal,<sup>22</sup> mint ahogy az is, hogy a költő ez alkalommal még versszakokra, azaz strófákra és antistrófákra sem bontotta a kardalt<sup>23</sup>) exponálja a színen hallgatagon sorjázó isteni képmásokat. A figyelem a mozgásban, táncban, dalban körbevett szobrokra irányul – jelenlétük a fizikailag majdhogynem üres színtéren markáns háttérrel nyújt a cselekménynek.

Felvetődik a kérdés, hogy a 78–180. sor közt vadul hömpölygő kardal a megszokottól elütő formai megoldásával, az istenek képmását tartalmazó leírásával vajon nem válthatná-e ki a fizikai megjelenítést. Aiszkhülosz két különböző módon működtet két, különböző lét-dimenzióba tartozó teret: a várost idéző metaforikus-metonimikus szóképek segítségével a valóságosan létezőt ruházza fel imaginárius távlatokkal, az istenek jelenlétét viszont játékban, szóban és a fizikai térben is jelzi – és mivel isteni jelenlétről van szó, ezt sem teszi (nem teheti) a hétköznapi valóságnak megfelelő ábrázolással. Az isteneket szobraik reprezentálják; a képmásaik előtt leborulók kartagok pedig nem a hagyományos istentisztelet rituális rendjét követik, amint a szobrok megérintve könyörögnek. A rituálé sokkal inkább emlékeztet idolátriára, az isteneket képmásaikkal azonosító képzetársításra, hiszen a képmásokat átölelő-megérintő kartagok úgy rognak le a szobrok előtt, mintha azok teljes valójukban megjelenő lények volnának.<sup>24</sup> Ezáltal a darab – és minden bizonnyal az előadás – fenn tartja a feszültséget a meg nem jelenített város

képzeletbeli képe és a megjelenített istenek transzcendens jelenléte között. A prológus és az első kardal által bevezetett metaterek így kiegészítik a darab világát: a két különböző elvonatkoztatást igénylő tér-élményben benne rejlik a tragédia alapkonfliktusa.

#### 4. KETTÉHASADT VILÁG: KONFLIKTUS A TÉRBE ÉS A META-TÉRBE

A *Heten Thébai ellen* világnézete, szerkezete, térkezelése bináris oppozíciók egész sorát tárja fel, mint például a női és férfi princípium, vagy a vallásos megközelítés és a stratégiai döntések ellentét-párosa.

Ennek megfelelően még az istenek világa is kettészakad. Az olümposzi istenekhez imádkozik a kar – vagyis alapvetően patriarchális, a városállamhoz (mint stratégiai egységhez is) kötődő istenségekhez. Ezzel szemben Eteoklész rövid imája nem csak az olümposzi és városvédő, de a földmélyi isteneket is megszólítja: mindenekelőtt az Erinnuszokat, akik matriarchális istenségek, a földhöz, a szülőkhöz kapcsolhatók – és mint ilyenek, szorosan kötődnek Oidipusz átkához. Winnington-Ingram és Otis a khtonikus-olümposzi dichotómián belül a ház, nemzetség és a város sorsának szétválását is látja – hiszen a városvédő istenek megóvják Thébát a bukástól, Eteoklész és Polüneikész viszont az apai átok, azaz az Erinnuszok munkálkodása nyomán bukik el.<sup>25</sup>

A kettéhasadt világ még Eteoklész figurájában is tetet ölt. Több kutató két külön jellemet fedez fel a protagonistában, aki a darab első felében kiváló stratégaként, racionálisan ítél, a második felében viszont érzelmeitől elvakultan belesétál az apai átok csapdájába. Ez a kettőség azonban durva leegyszerűsítése volna az aiszkhüloszi tragédiának,<sup>26</sup> amely sokkal összetettebb módon vezeti végig Eteoklész figuráját és a teljes cselekményt az apai átok által előrevetített pászmán.



Eteoklész és Polüneikész egy későrómai, Chiusiból származó alabástrom urnán  
(Firenze, Museo Archeologico)

A *Heten Thébai ellen* ellentételezi a láthatót és a nem-láthatót is: az emberlakta várost, amely látványban nem realisztikusan jelzett ellenpontja az olümposzi istenek megjelenített képmásainak. Amíg a várost megóvó olümposzi istenek láthatóvá válnak, addig a tragédia egyik valós mozgatórugója láthatatlan marad, hiszen a főhőst végül az átok-Erinnüszök fogják a bukásig hajszozni – valami artikulálatlan, meg nem jelenített, archaikus őserő birtokosai, akik megfoghatatlan és megjelenítetlen, könnyörtelen ítéletükkel vannak jelen a tragédia világrendjében.<sup>27</sup>

A darab emblematikusan hordozza az ikertestvérek által eleve adott kettősséget: beszélni, cselekedni egyedül Eteoklészt látjuk, Polüneikész cselekedeteiről csak a Hírnökök által szerzünk tudomást. A tragédia által közvetített nézőpont a megjelenített Eteoklészé: ő az, aki a falakon belül van, aki a hazáját védi, és akit követni tudunk a történet folyamán – és bár korábbi és jelenlegi bűne által ő is óhatatlanul veszni fog, a két testvér közötti viszályban a tragédia értékítélete valószínűleg előbbre helyezi a városát védő Eteoklész morális magatartását annál, amit ikertestvére képvisel. Polüneikész, aki emberi jog szerinti igazságának biztos tudatában indul a csatába, kétségkívül más erkölcsi megítélés alá esik, mint a párbajba induló Eteoklész, aki ekkor már felismeri, hogy az istenek elrendelése szerint követik egymást a történet elemei: „A költő szembeállít egy embert, aki hamisan feltételezi, hogy az isteni igazságosság mellette áll, egy másikkal, aki látja, hogy az istenek mindkettejüket pusztulásba viszik.”<sup>28</sup>

A nézőpontok játékanak egyik legalapvetőbb eleme a térkonstrukció, amelynek többrétegűségéből a darabban legerőteljesebben a kint és a bent játéka érvényesül, amely minduntalan visszautal a falakon kívüli és belüli világ erőteljes kontrasztjára.

## 5. EKPHRASZISZ. ÉRTELMEZÉS ÉS FÉLRE-ÉRTELMEZÉS: A HARCOSOK PAJZSAI

Minden, a tragédia tárgyát illető eseményről Hírnök számol be a *Heten Thébai ellen* folyamán. Bár ez igen megszokott dramaturgiai technika a görög tragédiák esetén, ebben az esetben a három Hírnök-jelenet *minden*, a színtéren kívül eső fikatív térre vonatkozó információ forrása. Az első hírhozó az argosziak táborából érkező kém, aki az eddig bizonytalan, iránytalan, főként irracionálisan megfogalmazott rossz érzéseket átváltja a szemtanú hitelességére; arra a nyilvánvaló, átlátható, meg nem másítható információra, miszerint Argosz hadai teljes fegyverzetben elindultak Thébai ellen. A második Hírnök ugyancsak kém – ő az, aki a tárgyalt jelenetben jellegzetes leírást ad az argoszi vezérekről. Végül pedig a harcok után érkezik az utolsó hírhozó, aki a csatákról és a két fivér elestéről tájékoztat.

Meglehetősen biztonsággal állítható, hogy a második Hírnök-jelenet, vagyis a pajzs-jelenet nem csak strukturálisan játszik központi szerepet a tragédiában. A fordulat ugyanis

nem Polüneikész árulása (aki idegen sereget toborzott szülővárosa ellen), nem Eteoklész – feltehetően morálisan kétes – múltbéli hatalomátvétele, nem az argoszi sereg ostroma Thébai ellen, és még csak az sem, hogy a két fivér meghal ugyan, de a város megmenekül. A fordulat Eteoklész gondolataiban, világlátásában megy végbe – mégpedig egy olyan, látszólag pusztán hadászati jelentőségű jelenet nyomán, amelyben gyakorlatilag semmi sem történik azon kívül, hogy Eteoklész az argoszi harcosoknak megfelelteti a thébai harcosok legjavát. És ugyanezen jelenet alatt változik a szemszög is, ahogyan a néző/olvasó láthatja Eteoklészt: a mindenre elszánt hadvezérből az istenek bosszújának áldozata lesz: „Eteoklész helyzetének legfőbb ironiája az, hogy abban a tetteben, mellyel sorsát szabadon megválasztja, tulajdonképpen saját vérszomjas mivoltának örvénye rántja őt a mélybe.”<sup>29</sup>

*Ekphraszisz*<sup>30</sup> – mondták az ókori görögök a képleírás retorikai műfajára, amely nem egyszerűen a nyelv által képezi le a valós vagy fikatív képet, hanem egyfajta megértést, olvasatot is tételez. A *descriptio*-val ellentétben, amely valamely tárgy megjelenését adja vissza a leírás által, az ekphraszisz lényege nem abban áll, hogy „nyelvi fotográfiákat” adjon, hanem abban, hogy a megértést, olvasatot segítse.<sup>31</sup> A harcosok pajzsainak leírása során az ekphraszisz adta lehetőségek a lehető legbővebben kiaknázhatók, hiszen a tragédiaköltő a történetek, figurák valamelyest közismert hagyományára támaszkodhatott.<sup>32</sup> Mindezen túl az ekphraszisz megteremti azokat a kontrasztokat, amelyek expresszív, szemléletesen teremtik újra a hallgató fantáziájában a képet.<sup>33</sup> A thébai kém az ellenség pajzsainak leírása során arra törekedhetett, hogy a nyelv által ne csak újraterejtse a képet, ne csupán láttassa azt, hanem vezesse is a tekintetet (azaz az értelmezést). Ehhez járul még, hogy a pajzsok maguk is szimbolikus tárgyak: a támadók intencióját, indulatát, metaforikusan a látható regiszterébe emelt, ám különben láthatatlan aspektusait emelik ki. A *Heten Thébai ellen* középső jelenetének legszembeszökőbb párhuzama Akhilleusz pajzsának leírása az *Ilias*ban. Bár az *Ilias* tizennyolcadik éneke az antik epika hagyományainak megfelelően rendkívüli sűrűséggel tömöríti az eseményeket, ez esetben a teljes éneket uralja annak utolsó negyede, a Héphasztosz munkája nyomán készülő pajzs és különösen annak díszítése.

A pajzs-jelenet során nem csak a képekkel ismerkedünk meg a nyelvi leírás transzparenciája és affektív volta útján, és nem is csak a tekintetet vezető leírói intencióval; hanem rögtön, válaszképpen halljuk Eteoklész olvasatát, magyarázatát a leírt képeket illetően.<sup>34</sup> A pajzsok leírása és azok olvasata-értelmezése így párokba áll, és a jelenet egy-egy külön mozzanataként értelmezhető. Ahogy egymást követik a leírás-olvasat párok, úgy nő a drámai feszültség, szűkül annak lehetősége, hogy Polüneikész melyik kapunál fog megjelenni. Eközben az egyes pajzsok „megfejtése” is feszültséget hordoz, hiszen Eteoklész replikái egy bizonyos, sajátos értelmezést tartalmaznak, miközben a Hírnök

által adott leírások nem egyetlen, kizárólagos értelmezést rejtenek. A jelenet elemzése során többen megkérdőjelezték Eteoklész egyes olvasatainak helytálló voltát – hiszen ezek leszűkítik, és egyetlen, Eteoklész elfogultsága által meghatározott irányba terelik az értelmezést; de felvetődik az a kérdés is, hogy vajon Eteoklész „félreolvasásának” következménye-e a dialógus végén kivilágító fordulat, vagy sem. Ugyanis a jelenet csapdája nem az egyes pajzsok értelmezésében rejlik – mint azt Eteoklész hibásan feltételezi –, hanem abban, hogy a nem látható képet (a Thébai ellen induló hét vezért) nem látja, hanem leírás, elmondás útján hallja.

Eteoklész a médium csapdjába esik ugyanolyan elkerülhetetlen, előreláthatatlan és kivédhetetlen módon, miként apja, Oidipusz. Minthogy a kép és a beszéd-leírás médiumának időstruktúrája különböző, Eteoklész számára a csapdahelyzet nem abban rejlik, hogy az egyes pajzsokat (harcosokat) jól olvassa-értelmezi-e vagy sem, hanem abban, hogy nem összességében értelmezi őket, nem szimultán módon, mint ahogyan a látható kép felületén jelenik meg a jelentés, hanem szukcesszíven, ahogyan az írás-olvasás nyomán fedjük fel a jelentések egymásutánját. Eteoklész (csakúgy, mint Oidipusz) tragikus vétsége az, hogy nem lát: egészében, összességében nem válik számára láthatóvá a kép, csupán a nyelv vehikuluma által rakosgatja egymás mellé az információt, amelyre – gyors és operatív stratégia lévén – azonnal reagál. A Hírnök mindent megtesz, hogy megfelelő módon láttasson – és ezt, amennyire a nyelv leíró lehetőségei engedik, meg is teszi –, de nem tudja helyettesíteni a kép egységét és szimultaneitását. Így csupán az utolsó részlet közlése után képes átadni a kép jelen esetben alapvető jelentését és jelentőségét. Amint egységében látjuk a hét kapuhoz induló hét harcost, rögvest szembetűnik az a legfőbb jelentés, amely mindeddig elfedve maradt, és amely által radikálisan változik a kép predikátuma. Az ekphraszisz csak teljességében, az utolsó részlet elhangzásával fogja visszaadni a képi jelentést.<sup>35</sup>

Több kutató foglalkozik azzal, hogy Eteoklész a leírást hallgatva rögtön meghozza-e döntéseit, vagy már korábban eldöntötte, hogy melyik harcost melyik kapuhoz küldi, esetleg csak részben döntött előre.<sup>36</sup> Bár azt egyértelműen nem deríthetjük ki, hogy melyik megoldás mellett döntött Aiszkhülosz, több okból is leginkább az valószínű, hogy Eteoklész már elhatározta, ki lesz a városvédő hét harcos – önmagát is beleértve –, és azt is, hogy mely kapukat védik. A kardal előtt ugyanis Eteoklész pontosan ezért vonul vissza: *A város hét kijáratához rendelek: / ki ellenünkkel nagy vitézül harcot áll, / hat férfit – hetedikül én megyek, / még mielőtt gyors hírnökök, sebes szavak / csapnak reánk és szükséggel perzselnek el.* (281–285. sor) Minden technikai elgondoláson túl, a jelenet lényege feltehetően sokkal inkább a felismerésben, mintsem a döntésekben rejlik.<sup>37</sup> A sorsszerűség, az Erinnüszek munkálkodása sokkal plasztikusabban megnyilvánul a színen, amennyiben Eteoklész is, a Hírnök is előre elkészített listákkal áll egymással szemben.

Leginkább mélyreható részletességgel Cameron és a Verant–Vidal–Naquet szerzőpáros foglalkozik a Hírnök–Eteoklész párbeszéddel. Az első pajzs Tüdeuszé, aki a jóst átkozva indul csatába – az ő jelképe egy noktürn kép: a hold, csillagokkal; amelyben Eteoklész magának a harcosnak a halálát véli megfejteni, nem csak metaforikusan, de szójátékban is (a telihold, mint az éj szeme szerepel a Hírnök leírásában: *a csillagok öregje, barna éj szeme* 390. sor; Eteoklész pedig a harcos szemére hulló éj kifejezéssel ironizál: *ha meghal, és szemére hull az éjszaka*, 403. sor).<sup>38</sup> A második harcos Kapáneusz, akinek pajzsán meztelen, fáklyát hordozó férfi és a „városuk felperzsélem” felirat áll (437. sor) – a meztelen férfiben a fegyverzet nélküli harcost látja a korabeli hagyomány,<sup>39</sup> akit Zeusz villáma fog megégetni (*menyköcsapás, amely korántsem oly szelíd*, 445. sor).

Az eleinte kissé gőgös, etimológiai ironizálásokat kiváltó pajzsleírások egyre komolyabb kihívást jelentenek a megfejtőnek. A harmadik harcosban, akit Eteoklosznak hívnak, Kitto Eteoklész potenciális vetélytársát látja<sup>40</sup> – részben azért, mert az etimológiai megfejtésekben eddig sziporkázó Eteoklész ezt a lehetőséget ragadhatná meg, hogy a testvérharcot elkerülje, részben pedig azért, mert az argoszi harcos pajzsán azzal a felirattal kérkedik, hogy maga Arész, a harc istene sem győzheti le (*a bástyáról maga Arész sem dobja le*, 469. sor).<sup>41</sup>

Ezután a pajzsokon többé nem jelenik meg felirat – kivéve a legutolsót. Ellenben a negyedik harcoló páros pajzsa már isteni lényeket ábrázol: az argoszié Tüphoszt, a thébaié Zeuszt. Az ötödik harcos esetén a Hírnök hosszas leírás után árulja csak el a harcos nevét – akárha a talányfejtést nem csak Eteoklészra, de a közönségre is rábízná. Ebben a leírásban több rétegű talányt vélnek felfedezni a kutatók, ám ezek egyikét sem fejtené meg Eteoklész. A Hírnök szövegében többször utal Parthenopaiosz lányos arcára (*Így kurjongat e bájós arcu, szép kamasz*, 532. sor; *Arcán a legénytollu még alig-pihés*, 534. sor; *Nem „szűzies”, mint neve hirdeti, de nyers*, 536. sor). A név maga lányarcút jelent<sup>42</sup>; a harcos pedig épp a Szphinxet, a lányarcú szörnyet viseli pajzsán, aki a thébaiakat rettegésben tartotta. Tetézi mindezt, hogy a pajzson lévő képen a Szphinx egy thébait tart karmai között – vagyis a harcos gúnya arra is kiterjed, hogy az őt támadó thébai elé a pajzsán lévő thébai képét tartja majd.<sup>43</sup> A talány, a Szphinx, amely az Oidipusz-történethez kötődik, a thébai ellen harcoló thébai metaforája mind előjele Eteoklész tragédiájának. A már említett jós Amphiáraosz bizonyos szempontból a női Kar megfelelője, hiszen ugyanúgy érzékeli a veszélyt, azt, hogy ebben a csatában Adrasztoszon kívül valamennyien elesnek majd – az egyetlen különbség, hogy jósként biztos tudással bír arról, amire a Kart előérzete vezet rá. Jelzésértékű az is, hogy a testvérviszályt és az argosziak támadását egyaránt helytelenítő harcos semmilyen képet vagy feliratot nem tűr pajzsán, és így Eteoklész számára nem szolgál megfejténiavalóval. Ellentétben előzőleg bemutatott társaival – akik a pajzsaikon díszelgő képekkel és feliratokkal szándéku szerint az ellenségre hoznak szerencsétlenséget, ám valójában

tulajdon halálukat jósolják meg – Amphiáraosz feltétel nélkül elfogadja sorsát.

A pajzsok titka az, hogy míg tulajdonosaik győzelmük jelentését látják bennük, addig Eteoklész oly módon fejtí meg őket, hogy ellenük forduljon a képek-szavak „mágiája”. A pajzsok (legkevesebb) mindkét jelentést hordozzák, hiszen beváltják mindkét jelentésértéküket: halált hoznak tulajdonosaikra és azok ellenfelére egyaránt.

Az első hat pajzsléírás-értelemzést egybevetve: kevésbé jelentőségteljes az, hogy Eteoklész helyesen értelmezi-e az egyenként leírt pajzsokon megjelenő képeket<sup>44</sup> – eleve nem biztos, hogy eldönthető, létezik-e helyes értelmezés, vagy sem.

Mire a Hírnök a hetedik pajzshoz ér, már nyilvánvaló, hogy Eteoklész ellenfele Polüneikész lesz. Amint szűkül a kör, nő a feszültség, egészen eddig a momentumig – amikor is már elkerülhetetlenné, kivédhetetlenné válik a testvérharc. A lavinaszerűen egyre tovagördülő, egyre növekvő feszültséget Otis az *Agamemnón* Kasszandra-jelenetéhez hasonlítja, melyben a jóslat hamarosan és elháríthatatlanul bekövetkezik.<sup>45</sup> Polüneikész pajzsán ismét együtt jelenik meg kép és írás: férfialakot vezet a nőisten Diké; a felirat szerint ő az, aki hazavezeti Polüneikészt, hogy apái földjén uralkodhasson: *két lény alakja van kiverve címerén: / aranyba vésett férfi-fegyverest vezet / elöl egy szép, szerelmes léptű nőalak. / A nő: Diké, amint írása hirdeti: / „Hazavezérelm őt, hogy majd övé legyen / a vár, uralkodjék apái termein.”* (643–648. sor) Caldwell pszichoanalitikus megközelítésében Polüneikész pajzsa végre explicit módon kimondja a darab (és talán a teljes trilógia) alapkonfliktusát: ki öröklí meg a thébai föld fölötti uralmat, kié lesz az apai tulajdon?<sup>46</sup> Alighanem kitüntetett jelentőséggel bír, hogy az utolsó pajzsléírás hallatán Eteoklész meg sem próbálja értelmezni testvére pajzsát, hanem egyszerűen tagadja azt, hogy Diké a testvére mellett állna: *Célhoz vezérli az aranyba vert írás, / amely a pajzsán gögös-estelen locsog? / Ha Zeus leánya, szűz Diké vezérelné / tettét, szívét: úgy célhoz érne csakhamar. / De hogy kidobta anyja méhe éjjele, / se dajka-ölben, sem ifjúi-hamvasan, / se mint az állán bolyhosul legénypihe, / nem szólt melléte Diké, nem becsülte őt. / S most sem hiszem, hogy melléáll Diké, midőn / atyái földét gaztettel gyalázza meg.* (660–669. sor) Az orális kultúrákban olyan nagy erővel bíró szavakat ez esetben meg sem kísérlí a pajzsot viselő ellenében interpretálni – holott mindaddig (akár felfedi több réteget az előző

pajzsok jelentésének, akár nem), rendkívül jól működteti a rendszert, miszerint a harcosok tulajdon ómenjét fordítják ellenük.<sup>47</sup> Pedig Polüneikészre és Eteoklészre ez esetben is igazgá lesz a pajzs jelentése: az igazság nevében mindketten megkapják apjuk jussát. Mint ahogy eddig is (apjuk, Oidipusz és nagyapjuk, Láiosz esetében), a talányok, az olvasandó jelek hamarosan átszüremlenek az akcióba – ám legmélyebb lényegükre a megfejtő csak a tragédia bekövetkeztének momentumában jön rá. A *Heten Thébai ellen* esetében a két testvér felett minden jelenél és ómennél erőteljesebben diadalmaskodik Oidipusz átka; egyenlő részt kapnak az apai örökségből, csak hogy nem a vagyonbantalalomban részesülnek azonos módon, hanem a halálban.<sup>48</sup>

Winnington-Ingram feltételezi, hogy Eteoklész – aki felismeri ugyan apja átkát abban, hogy éppen saját testvére ellenében kell kiállnia, azonban még nem sejtí, hogy ez mindkettejük halálát jelenti – a Karral folytatott beszélgetése alatt teljes fegyverzetet ölt (686–711. sor). Így az őt meggyőzni igyekvő Karral szemben, a vele folytatott heves sztkhomüthia alatt a felfegyverzett hadvezér látványban is meggyőző.<sup>49</sup> A 686–711. sorok alatt a Kar igyekszik meggyőzni Eteoklészt, hogy vonuljon vissza a harctól, hiszen amennyiben kiáll ikertestvére ellen, nyilvánvalóan beteljesül mindkettőjükön az apai átok. Eteoklész válaszaiban nem hagy kétséget afelől, hogy pontosan tudja végzetét, ám amennyiben ez idő alatt fegyverzetét felöltí, a most már előre látható sorsszerűség és az annak ellenébe menő színpadi cselekvés újabb plasztikus jelenettel támasztaná alá a tragédiát.

Külső és belső, látható és nem látható összefonódásában megy végbe a tragédia, amely nem választja külön e két, látzatra oppozícióban lévő párost. Nem átváltozásról, hanem aspektusváltásról van tehát szó. Arról, hogy sem Eteoklész, sem Polüneikész nem jól fejtí meg apja talányos átkát: a testvérek hadfiakként harcolnak, ám Oidipusz átka is mozgatja őket; az általuk generált háború részben belháború, polgárháború is. Az ikrek két világ közt mozognak: házuk, családjuk és a város egybefonódásának és szétválásának mezsgyéjén. Ugyanakkor kettősük összetett, hiszen az ikrek egymáshoz hasonlóak, de egyben egymás kiegészítői, sőt, ellenfelei is. A láthatóban és a nem láthatóban végbemenő események talányos volta olyan értelemzési-egzisztenciális labirintussá válik, amelyből egyikük sem talál ki, és amely végül az egyenlő, egymás keze általi halálban oldódik fel.

JEGYZETEK

- 1 Pickard-Cambridge, A. W., *Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 1953, 80.
- 2 A két említett tragédiából elenyésző szövegtörök maradt fenn; ezekből lehetetlen a darabok egészére következtetni. Winnington-Ingram, R. P., *Studies in Aeschylus*, Cambridge, 1983, 40.
- 3 Hutchinson, G. O. (edited with introduction and commentary), *Aeschylus: Seven Against Thebes*, Oxford, 1994, XXX.
- 4 Sheppard, J. T., „The Plot of the Septem contra Thebas”: *CQ* 7 (1913), 73–82., 76.
- 5 Laiosz beleszeretett vendéglátója, Pelopsz fiába, Khrüszipposzba, és elrabolta őt, ezért Pelopsz megátkozta: Laiosznak soha ne lehessen fiúgyermek, vagy ha mégis, akkor saját fia kezétől haljon meg. Bár a delphoi jósdá háromszor is intette Laioszt: ne nemzzen gyermeket, Iokaszté mégis megszülte Oidipuszt. A Thébát fosztogató Szfinxet a megdühödött istenek küldik a város ellen.
- 6 Sheppard, 76.
- 7 Winnington-Ingram, 7.
- 8 Vernant, Jean-Pierre–Vidal-Naquet, Pierre, *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne*, Paris, 1986, 128.
- 9 Többek között: Taplin, Oliver, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, 1977. 179., és Brown, A. L. „The End of the Seven Against Thebes”: *CQ New Series* 26 (1976) 206–219., 206.
- 10 Arisztotelész, *Poétika* 49b8, 51b7 (fordította Ritoók Zsigmond, szerkesztette, jegyzetek Bolonyai Gábor, Budapest, 1997).
- 11 Nem véletlen, jegyzi még Kirk, hogy például Oidipuszt – aki a legenda szerint Théba királyi házában egyik hőse – saját városában nem övezte kultusz, Attikában és Boiótiában viszont annál inkább. Kirk, G. S., *A mítosz*, ford. Steiger Kornél, Budapest, 1995, 192–193.
- 12 Az *Oltalomkeresőkben* Zeust, az *Agamemnónban* általában az isteneket, az *Áldozatvivőkben* a földméli Hermészt, az *Eumeniszekben* Gaiait említik a szereplők (vagy a kar) mindjárt a darabok legelső sorában. Vö. Sheppard, 77.
- 13 Az általam használt magyar fordítás: Aiszkhülosz, *Heten Thébai ellen*, fordította Jánosz István (Aiszkhülosz drámái. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1996.)
- 14 Taplin, 134.
- 15 Uo., 136. Taplin szerint Eteoklész parancsát követően a polgárok kimennek a színről.
- 16 Pickard-Cambridge, A. W., *The Theatre of Dionysus in Athen*, Oxford, 1946, 36.
- 17 Hutchinson, 52.
- 18 Thalmann, William G., *Dramatic Art in Aeschylus’ Seven Against Thebes*, New Haven and London, 1978, 31–81.
- 19 Rosemayer, Thomas G., *The Art of Aeschylus*, Los Angeles, London, 1982, 153–155.
- 20 Uo., 152–153.
- 21 Otis, Brooks, „The Unity of the Seven Against Thebes”: *GRB* 3 (1960), 153–174., 156.
- 22 A kardal metrikáját részletesen ismerteti többek között West kiadása: West, Martin L., *Septem Contra Thebas*, B.G. Teubner, 1992, 64–65.
- 23 Herington, John, *Aeschylus*, New Haven and London, 1986, 82–83.
- 24 Hutchinson, 52–55. Ugyanitt Hutchinson felhossa Aiszkhülosz fennmaradt tragédiái közt az ehhez hasonló megoldásokat. Például *Oltalomkeresők* 16. sor, *Eumeniszek* 80., 259. (a magyar fordításban: 258.) sor.
- 25 Winnington-Ingram, 51–54. és Otis, 156.
- 26 Winnington-Ingram, 51.
- 27 Szemben az *Eumeniszek* Erinnüszeivel, ahol a megragadhatatlan őserők éppen ábrázolásuk révén válnak megfoghatóvá, szelídíthetővé: „Ha csak egyszer is láthatjuk a hatalmat, akkor alkudozhatunk, megegyezésre juthatunk vele – és éppen ez történik az *Eumeniszekben*.” Herington, 91.
- 28 Hutchinson, 143.
- 29 Podlecky, Anthony J., „The Character of Eteocles in Aeschylus’ Septem”: *TAPhA* 95 (1964) 283–299., 294–295.
- 30 Az *ekphraszisz* szó az *ekphraszó* igéből származik, melynek jelentése „mindent elmesélni”, „jelenteni”, „leírni”, „ékesen kifejezni”; vö. Liddell, Henry George–Scott, Robert, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, 1996.
- 31 Boehm, Gottfried, „A képleírás. A kép és a nyelv határaitól.” (ford. Rózsahegyi Edit): Thomka Beáta (szerk.), *Narratívák I. Képleírás. Képi elbeszélés*, Budapest, 1998, 19–36.
- 32 Boehm, 32.
- 33 Uo., 30.
- 34 A képek, épületek „olvasása” olyan újrastrukturálási és értelmezési folyamatot sejtet, mint amit írott szövegek olvasása során végzünk. Vö. Gadamer, Hans Georg „Épületek és képek olvasása” (ford. Loboczky János): Bacsó Béla (szerk.), *A szép aktualitása*, Budapest, 1994, 157–168.
- 35 „A képen megjelenő fa nem függetleníthető megjelenésének helyétől és kontextusától. Ha ez bekövetkezne, akkor az egy teljesen más képet jelentene; abban azonban a fa annak megjelenési feltételeitől éppúgy elválaszthatatlan maradna.” Boehm, Gottfried, „A kép hermeneutikájához” (ford. Eifert Anna): Bacsó Béla (szerk.), *Athenaeum. Kép-Képiség*, 1993, 87–111., 92.
- 36 Taplin, 146., Burnett, Anne, „Curse and Dream in Aeschylus’ Septem”: *GRB* 14 (1973) 343–368., 348., Otis, 160., Winnington-Ingram, 24., Cameron, H. D. „The Power of Words in the Seven against Thebes”: *TAPhA* 101 (1970) 95–118., 101.
- 37 „A felismerés, és nem a döntés bizonyul a jelenet legátütőbb erejének, amely tetőpontját Eteoklész felkiáltásában éri el: „Ó, jaj, atyánk nagy átka most beteljesül!” (655. sor) Burnett, 348.
- 38 Cameron (1970), 101.
- 39 Vernant–Vidal-Naquet, 133.
- 40 Kitto, H. D. F., *Greek Tragedy. A literary study*, London, 1966, 49.
- 41 Vernant–Vidal-Naquet, 134. o.
- 42 *Parthenosz* jelentése: „szűz”, „lány”, de jelzőként házasság nélkül is jelölhet, míg *parthenómosz* metaforikus jelentést is hordozhat, és így nőies lágyaságot, nőies kinézetet jelent. Vö. Liddell, Henry George–Scott, Robert. Chantraine szerint a *parthenosz* jelentésmezeje eltér a *koré* értelmétől, mivel ez utóbbi általánosságban jelent fiatal lányt, míg az előbbi a szűzi istennőkre használatos (Athéné, Artemisz), és természetesen a Szphinxre is. A szó etimológiai eredete nem kideríthető. Chantraine, Pierre, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des mots*, Paris, 1968.
- 43 Cameron (1970), 105.
- 44 Burnett nem tartja meggondoltnak Eteoklész reakcióit az egyes harcok leírása hallatán – inkább gőgjében elvakult hadvezérnek látja a figurát, aki saját harcossai megnevezése során szinte megelőlegezi a „győztesek listáját”. Burnett, 350–351.
- 45 Otis, 160.
- 46 Caldwell, 79.
- 47 Cameron (1970), 107.
- 48 Caldwell, 84.
- 49 Winnington-Ingram, 31–32.